



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

12 | 1999

Noter la musique

L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IX^e à la fin du XX^e siècle

Habib Yammine



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/688>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

Pagination : 95-121

ISBN : 978-2-8257-0680-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Habib Yammine, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IX^e à la fin du XX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 12 | 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/688>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

L'évolution de la notation - rythmique dans la musique arabe du IX^e à la fin du XX^e siècle

Habib Yammine

- 1 La rythmique arabe a connu plusieurs systèmes de notations consignés dans de nombreux traités musicaux depuis le IX^e siècle jusqu'à l'adoption de la notation occidentale à l'aube du XX^e siècle. Pour exposer leur théorie du rythme, les théoriciens ont adopté les principes de la métrique poétique comme leurs écrits l'attestent jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Très peu de théoriciens ont réussi à s'affranchir des principes de cette métrique pour proposer, partiellement ou intégralement, un système arithmétique se passant de la terminologie et des structures syllabiques des métriciens arabes.
- 2 Avec l'entrée massive de la culture européenne en Orient, les Arabes ont adopté la notation occidentale au début du XX^e siècle. Dorénavant, toute représentation de la musique se fait par l'intermédiaire de ce système de notation qui, à la différence des systèmes anciens, a eu des incidences sur la transmission de la musique et sur son apprentissage. Les systèmes de notation anciens étaient utilisés pour décrire, mesurer, théoriser et aussi enseigner les principes de base, tandis que la transmission et l'apprentissage se faisaient selon la méthode orale. L'usage de la notation occidentale dans la musique arabe a été généralisé dans tous les domaines ; tout d'abord, la transcription des répertoires musicaux afin de les conserver ensuite et surtout dans la transmission et l'enseignement des répertoires traditionnels et dans l'interprétation. Du côté des musicologues et des ethnomusicologues, occidentaux et arabes, les transcriptions ont essentiellement pour but l'analyse et la description, à l'exception de rares travaux récents qui ont un but pédagogique. Ces derniers seront évoqués dans la seconde partie de cet article.
- 3 Notre objectif dans cet article est de tracer une petite histoire illustrée des différents types de notation rythmique utilisés par les théoriciens de la musique arabe depuis le Moyen Âge jusqu'au début du XX^e siècle, date à laquelle la notation occidentale prend le relais des notations anciennes qui étaient limitées aux travaux théoriques, à des usages

personnels ou à des cercles privés, pour investir tous les domaines de la musique : recherche, transmission et interprétation.

La notation rythmique dans les traités anciens

La métrique poétique

- 4 Les théoriciens arabo-musulmans du Moyen Age ont emprunté les paradigmes (*tafâ'il*) de la métrique poétique (*'arûd*), formés à partir du verbe *fa'ala* et ses dérivés, pour expliquer les principes rythmiques de leur époque. La représentation des percussions et des durées qui les séparent à l'intérieur d'une période étaient réalisées à l'aide des syllabes qui constituent ces paradigmes.
- 5 Il est utile de rappeler en quelques lignes les principes de base de la métrique poétique, car ils ont été à l'origine de l'élaboration de la théorie et de la notation rythmique arabe pendant presque douze siècles.
- 6 Cette « science de la métrique » ou *'ilm al-'arûd* qui sert à mesurer le vers poétique arabe, fut découverte par al-Khalîl ibn Ahmad al-Farâhîdî (m. vers 786 à Basra) dans la deuxième moitié du VIII^e siècle et perfectionnée dans ses détails par les prosodistes arabes postérieurs sans rien modifier à ses principes de base (Weil 1975 : 690). Elle s'est imposée comme la seule et unique théorie de la métrique et fut incontournable pour les théoriciens de la musique, puisque la langue arabe contient dans sa structure syllabique une notion rythmique fondamentale qui est la notion quantitative, l'opposition des durées longues et brèves.
- 7 La science de la métrique fut élaborée à partir de l'organisation syllabique dans le vers poétique arabe. Ses fondements sont constitués de la syllabe brève ou *harf mutaharrik* (consonne mue ou consonne suivie d'une voyelle brève) qui est l'unité métrique minimale de la langue (ex. : *mu*, *ta*, *fa*, etc.), et d'une syllabe longue à deux variantes qui est le double de la brève.

1. *sabab khafîf* (c+v+c) ou (c+v longue), ex. : *tun*, *fâ*.

2. *sabab thaqîl* (c+v+c+v), ex. : *muta*, *tana*.

Les combinaisons de la syllabe brève et des syllabes longues donnent quatre autres durées multiples de la syllabe brève ; triple, quadruple et quintuple ainsi que les huit paradigmes qui forment les 16 mètres poétiques.

La durée triple de la syllabe brève :

3. *watad majmû'* (c+v+c+v+c), ex. : *'ilun*, *fa'û*.

4. *watad mafrûq* (c+v longue+c+v), ex. : *fâ'i*, *lâtu*.

La durée quadruple de la syllabe brève :

5. *fâsila sughrâ* (c+v+c+v+c+v+c), ex. : *fa'ilun*, *mutafâ*.

La durée quintuple de la brève :

6. *fâsila kubrâ* (c+v+c+v+c+v+c+v+c), ex. : *fa'ilatun*, *muta'ilun*.

Pour plus d'uniformité graphique, phonétique et de ressemblance sonore avec les coups du plectre sur les cordes du luth, les théoriciens vont utiliser d'autres suites syllabiques équivalentes à celles-ci, formées à partir des consonnes (t) et (n) et de la voyelle (a).

ta = 1, *tan* ou *tâ* = 2, *tanân* = 3, *tanânan* = 4, *tanânanân* = 5.

Métrie poétique et rythme musical ou la rythmique quantitative (IX^e-XI^e siècles)

- 8 Bien que la métrique poétique ne mette en valeur que l'aspect quantitatif du rythme en laissant de côté l'aspect qualitatif (accent et timbre, qui sont fondamentaux à l'élaboration d'un rythme), les théoriciens comme al-Kindî (vers 796-873), al-Fârâbî (872-950), Avicenne (980-1037) et al-Urmawî (m. en 1294) vont l'utiliser comme principe de base pour expliquer les durées rythmiques et transcrire les rythmes. Précisons que le recours à ce principe n'aura pas la même fréquence ou la même importance chez tous les auteurs. C'est Avicenne qui l'utilisera d'une manière systématique dans l'élaboration de sa théorie du rythme. Un seul auteur fera exception en abandonnant la métrique poétique comme moyen d'explication et de notation du rythme et en ajoutant l'aspect qualitatif dans la notation ; c'est Ibn Zayla (m. 1044).
- 9 Al-Fârâbî évoque la correspondance entre les différentes combinaisons des syllabes métriques et des durées rythmiques exposées plus haut ; mais l'explication de sa théorie du rythme se base sur deux unités de mesure opposées et purement arithmétiques : le « temps premier » (*al-zamân al-'awwal*) et le « temps primitif » (*zamân al-mabda'*). Le « temps [premier] est considéré comme le plus court [et] compatible avec le mouvement du rythme qu'il s'agit de transcrire » (Erlanger 1959 : 14) ; quant à la durée du « temps primitif », il écrit que « la plus longue durée d'une note adaptable à un rythme équivaut à celle de l'articulation de huit syllabes légères [ou brèves] suivies d'une pause ; la valeur de cette pause étant à peu près double de celle du temps qui sépare l'attaque de deux de ces syllabes, émises de suite, sans arrêt » (Erlanger 1935 : 28-29). Lorsque Fârâbî analyse les durées d'un cycle rythmique, ils les présente soit comme des multiples du « temps premier » soit comme des subdivisions du « temps primitif ».
- 10 A part la définition du « temps primitif » comme étant l'articulation de huit syllabes légères..., l'auteur ne généralise pas l'usage de la métrique et de sa terminologie dans son système rythmique. Il n'utilise pas, comme d'autres théoriciens, les syllabes *ta* et *tan* pour préciser les durées qui séparent les frappes dans un cycle rythmique, mais pour indiquer la place des frappes. Même lorsqu'il précise que la durée de tel ou tel temps équivaut à tant de syllabes légères (brèves), il ne l'applique pas dans sa transcription.
- 11 C'est à l'aide du cercle (O) et du point (.) qu'il transcrit toutes ses formules rythmiques. Les cercles indiquent l'emplacement des percussions et les points les durées qui les séparent. Il rajoute au-dessus de cette notation les syllabes (*ta*, *tan*, *na*) pour renforcer le rôle des cercles qui marquent l'attaque des notes. Ces syllabes pourraient avoir un rôle dynamique mais pas du tout quantitatif chez al-Fârâbî, car elles ne sont pas équivalentes au nombre de points indiquant la durée exacte entre deux cercles comme le ferait Avicenne ou al-Urmawî. Elles ne correspondent au nombre de points que dans deux cas, lorsque la durée de la syllabe est égale à la brève ou à son double.
- 12 Voici le rythme *khafif al-thaqîl al-thânî* ou *mâkhurî* à six temps (al-Fârâbî/Khashaba 1967 : 1042). L'adjectif *mâkhurî* s'applique à tout rythme dont les durées longues ont été raccourcies par l'introduction de percussions supplémentaires. Lorsque le cycle est répété plusieurs fois, l'auteur inscrit un petit trait vertical au-dessous du cercle qui représente la frappe initiale pour signaler le début du cycle.

	ta	tan	tann	ta tan	tann	ta	tan	tann
1.	O.	O..	O...	O.O..	O...	O.	O..	O...
	I			I		I		

- 13 Fârâbî propose une variante à ce rythme en ajoutant une dernière percussion au sixième temps ce qui donne :

	ta tan	tan	na	ta tan	tan	na	ta	tan	tan	na
2.	O..O.	O.	O..	O.O..	O..	O.	O.	O..	O..	O.
	I			I			I			

- 14 Le rythme *khafif al-thaqîl al-'awwal* à huit temps temps (al-Fârâbî/Khashaba 1967 : 1049), la base suivie d'une variante :

	tan	tan	tann	tan	tan	tann
1.	O..	O..	O....	O..	O..	O....
	I			I		

- 15 Pour obtenir la variante, il faut doubler les deux premières frappes et rajouter une dernière percussion au huitième temps :

	tan	tan	tan	tan	tann	ta	tan	tan	tan	tan	tann	ta
2.	O.	O.	O.	O.	O...	O.	O.	O.	O.	O.	O...	O.
	I					I						

Le *khafif al-thaqîl al-thânî* correspondrait dans la notation actuelle à une période en 6/8 :



Le *khafif al-thaqîl al-'awwal* correspondrait à une période en 4/4 :



- 16 La notation d'al-Fârâbî est purement quantitative ; elle met en valeur les notions de durée et de période rythmique sans indiquer la différence entre les frappes fortes et les frappes faibles. Cependant, l'auteur distingue dans son discours sur la génération des rythmes

trois types de frappes (*naqarât*, sing. *naqra*) sans les expliciter par aucun signe. Néanmoins, il les nomme : forte (*qawyya*), douce (*layyna*) et une intermédiaire (*mutawassita*) entre la forte et la douce.

- 17 La métrique poétique revient en force avec Avicenne ; il utilise les paradigmes métriques, les suites syllabiques (*ta tan*) ainsi que les cercles et les points au même titre. Ces trois systèmes de notation sont interchangeables comme un rythme poétique est interchangeable avec un rythme battu au moyen de percussions. Cette correspondance entre rythme poétique et rythme musical est soulignée dans sa définition du rythme : « Le rythme n'est donc en lui-même que la mesure du temps à l'aide de percussions. Si ces percussions produisent des notes, le rythme est musical ; il est poétique quand elles engendrent des phonèmes dont la combinaison constitue des paroles. Tel est le rythme en général » (Erlanger 1935 : 169).

- 18 Ainsi, lorsqu'il transcrit un rythme, il superpose les trois notations, ou au moins deux des trois. Il y a une parfaite correspondance entre le nombre des points qui séparent les cercles et le nombre des syllabes qui composent les paradigmes ou les suites syllabiques (*tatan*).

1. Le rythme *mâkhûrî* (type léger) (Erlanger 1935 : 184) :

O O . O .

fâ 'û lun

ta nan tan



(en notation actuelle)

2. Une des variantes du rythme *hazaj* (Ibid : 189-207)

O O . O O .

mafâ 'i lun

ta nan ta nan



(en notation actuelle)

- 19 L'usage de la notation avec des cercles et des points comporte une différence importante entre Al-Fârâbî et Avicenne à propos de la représentativité des durées. Al-Fârâbî représente le « temps premier » par un seul point, le double par deux points, etc., tandis qu'Avicenne n'utilise le point entre les cercles qu'à partir de la syllabe longue, double du temps premier qui est représenté par un cercle sans point. Ceci nous conduit à constater que le cercle chez Avicenne représente à la fois la percussion et sa durée, tandis que chez al-Fârâbî il ne représente que la percussion et toute durée brève ou longue est représentée par un nombre de point.

- 20 La relation entre le *mâkhûrî* de Fârâbî et celui d'Avicenne est la notion de légèreté et de brièveté des temps qui séparent les percussions, et non pas la longueur de la période. C'est pour cette raison que les deux rythmes *mâkhûrî* de ces deux auteurs n'ont pas la même longueur, mais qu'ils sont composés de durées brèves. Le *tamkhîr*, c'est la manière de raccourcir ou monnayer les durées longues d'un rythme en y ajoutant des frappes supplémentaires afin de donner une impression d'accélération et de légèreté au rythme.

L'école quantitative-qualitative d'Ibn Zayla au XI^e siècle

- 21 Il faut attendre Abû Mansûr Ibn Zayla, disciple d'Avicenne mort en 1044, pour voir la composante qualitative, opposition du temps fort et du temps faible, s'ajouter à la composante quantitative largement développée par al-Fârâbî et Avicenne. Dans son petit traité musical *al-kâfi fî al-Mûsiqâ*, Ibn Zayla adresse des critiques à ses prédécesseurs comme al-Kindî et al-Fârâbî, en précisant que leur travaux sur le rythme manquent de clarté et sont loin de la réalité. Il reprend la définition du rythme de son maître et cite à plusieurs reprises des rythmes d'al-Kindî et d'al-Fârâbî tout en en donnant sa propre version. Il précise que les rythmes présentés dans son traité sont utilisés par les chanteurs arabes et persans (Yûsuf 1964 : 62).
- 22 Le rythme chez cet auteur présente les mêmes caractéristiques que le rythme arabe actuel, à savoir : une période de base composée d'un nombre de temps premiers, certains étant marqués par des frappes fortes, d'autres par des frappes faibles, alors que d'autres sont remplacés par des silences. Les rythmes de base sont susceptibles de subir toutes sortes de variations d'ordre quantitatif ou qualitatif.
- 23 Ibn Zayla abandonne la métrique poétique comme moyen d'explication et de transcription du rythme musical et attribue aux temps premiers d'une période rythmique trois qualités de frappe explicitées par trois signes. La lettre (t) représente le temps fort, la même lettre surmontée d'un petit signe (tm) désigne le temps faible et un petit cercle (o) indique le silence.

Voici le rythme *thaqîl al-ramal* à six temps et deux de ses variantes. Compte tenu de la relativité des durées et du tempo « soit rapide, soit lent » (Yusuf 1964 : 48), on peut très bien choisir la croche ou la noire comme unité du temps premier. Nous faisons suivre la notation d'Ibn Zayla par la notation utilisée actuellement dans la transcription des rythmes arabes. Les notes dont les hampes sont tournées vers le bas représentent le temps fort ou *dum*, celles dont les hampes sont tournées vers le haut indiquent le temps faible ou *tak*, et le signe du demi-soupir indique le silence.

1. La base du *thaqîl al-ramal* à 6 temps :

Notation actuelle en 6/8 :

2. Première variante du *thaqîl al-ramal* à 6 temps :

Notation actuelle en 6/8 :

3. Deuxième variante du *thaqîl al-ramal* à 6 temps :

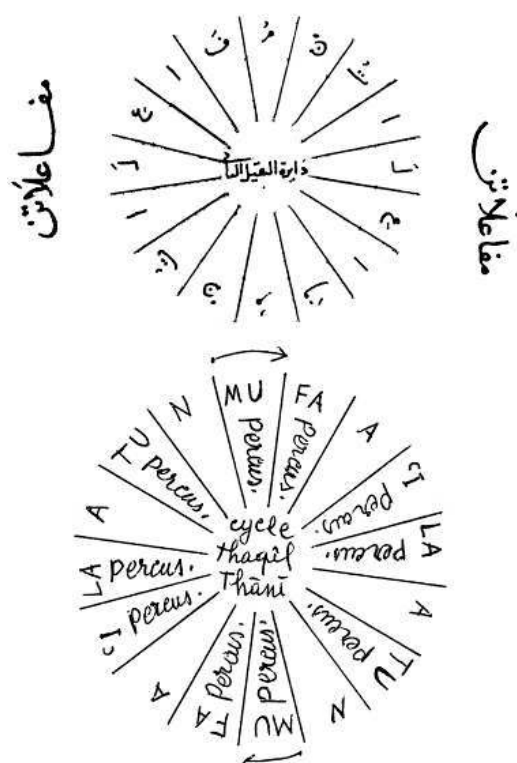
Notation actuelle en 6/8 :



- 24 Cette notation d'Ibn Zayla a le mérite d'être claire et conforme à la réalité de son époque. Elle nous permet de connaître et de jouer des rythmes qui ont existé il y a neuf siècles. Le chapitre sur le rythme ressemble à une petite méthode avec une première partie théorique et une seconde en relation avec la pratique musicale.

Prolongements de la métrique poétique et la notation en cercle (XIII^e-XV^e siècles)

- 25 Safiy al-Dîn al-Urmawî (1216-1294), musicien et théoricien baghdadien, a laissé deux traités musicaux *Kitâb al-Adwâr* (Livre des cycles) et *al-Risâlah al-Sharafiyyah* (Epître à Sharaf al-Dîn) qui ont eu une influence durable sur la théorie musicale arabo-musulmane au Moyen-Orient jusqu'au XIX^e siècle. Il rétablit l'usage de la métrique poétique utilisée trois siècles auparavant pour contrôler à la fois les durées, les endroits des frappes et les silences, mais il n'explicite pas la composante qualitative apportée par Ibn Zayla et abandonne aussi la notation en cercles et points. Al-Urmawî représente les différentes durées séparant les percussions d'un rythme par des lettres de l'alphabet : « A » pour la durée du « temps premier », « B » pour le double de celui-ci, « J » représente le triple, « D » le quadruple et « H » le quintuple.
- 26 L'innovation de cet auteur en matière de notation rythmique, c'est l'invention d'une nouvelle représentation graphique de la période rythmique en cercle, inspirée sans doute de l'idée du cycle lui-même. L'idée du cercle était présente dans beaucoup de domaines ; les mètres poétiques sont des cercles et sont générés à partir du cercle (*dâ'ira*), le rythme musical est un cycle (*dâ'ira*) équivalent au cercle géométrique. Ainsi, il choisit de représenter le rythme à l'aide de deux cercles concentriques qu'il divise en autant de parties que le rythme choisi comporte de « temps premiers ». Il inscrit dans les cases du cercle extérieur les syllabes du paradigme représentant le cycle, et dans les cases du cercle intérieur, il place le terme *naqra* (percussion) en face des syllabes qui doivent être frappées, et dans un troisième petit cercle central, il écrit le nom du rythme (Sauvanet 1989 : 40-41) (Fig. 1). Pour lire le rythme dans cette notation, il faut partir du point du cercle correspondant à midi et tourner dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre pour être conforme à l'écriture de la langue arabe, de droite à gauche¹.

Fig. 1: Notation originale en cercle du cycle *thaqîl thâni*, suivie d'une version française

- 27 Le cycle *thaqîl thâni* à 16 « temps premiers » est obtenu par la double répétition du paradigme *mufâ'ilâtun* ; il est équivalent à un rythme à 16/8 dans la notation actuelle. Nous le reproduisons d'abord en notation linéaire, et ensuite en notation circulaire. Pour ce rythme, comme pour les autres, l'auteur propose deux versions :

1.	mufâ	'i	lâ	tun	mufâ	'i	lâ	tun		
	ta	tan	ta	tan	tan	ta	tan	ta	tan	tan
	1	2	1	2	2	1	2	1	2	2

16/8 ||: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||

- 28 Ce cycle se compose d'une suite des deux syllabes de base ; la brève équivaut à la durée (A = 1) et la longue, *sabab thaqîl*, son double, équivaut à la durée (B = 2). Les durées sont dans le rapport de 1:2. et les percussions sont placées sur la lettre (t), l'initiale des syllabes (*tatan*).
- 29 Dans la seconde version, l'auteur propose de supprimer la lettre (t) des positions 2, 4, 7 et 9 ; on obtient la structure suivante :
- 2.



- 30 Les durées séparant les frappes de cette version sont dans le rapport de 3 : 2., ce qui modifie considérablement la morphologie et la dynamique du rythme entre les deux versions. Cette manière de supprimer ou de rajouter des frappes à l'intérieur du même cycle était et reste courante pour générer des variantes rythmiques.
- 31 On a vu plus haut qu'al-Urmawî indique la place des frappes par rapport aux syllabes d'un paradigme, mais sans préciser leur nature, forte ou faible. Certaines notations-interprétations – comme celles de Hâshim al-Rajab dans l'édition des deux traités d'al-Urmawî, *Kitâb al-Adwâr* (1980) et *al-Risâlah al-Sharafiyyah* (1982), proposent une seule possibilité de noter les temps forts et les temps faibles dans les rythmes d'al-Urmawî. Il s'agit de substituer systématiquement le *dum* à l'initiale (t) de chaque syllabe et le *tak* à la lettre (n), en seconde position, lorsque la syllabe est multiple de la syllabe brève. Dans le cas du rythme *thaqîl thâni*, on obtient la version suivante qui est possible, sans être la seule (al-Rajab 1980 : 154, 1982 : 209) :



- 32 D'autres notations pourraient se dégager si l'on se référait aux paradigmes métriques, puisque al-Urmawî comme Avicenne, qu'il cite régulièrement, présentaient d'abord les rythmes sous leurs formes métriques qui sont beaucoup plus parlantes du point de vue de l'accent tonique que les syllabes (*tatan*). Si l'on admet la théorie de l'accent tonique dans les paradigmes métriques (Weil 1975 : 688-698), le rythme changerait de morphologie et de dynamique. L'accent tonique dans le paradigme (*mufâ'ilâtun*) du rythme *thaqîl thâni* est placé sur (*fâ*) et (*lâ*), les deux syllabes longues succédant chacune à une brève. Le rythme serait :

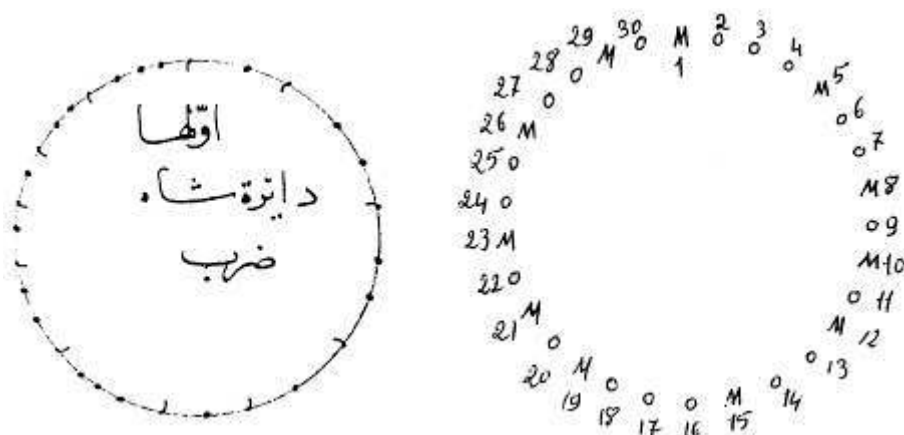


- 33 Si l'on comparait la structure rythmique du paradigme (*mufâ'ilâtun*) (1.2.1.2.2. = eq eq q) à des rythmes arabes actuels, on trouverait plusieurs versions orientales et maghrébines qui s'appliquent à cette structure, mais qui diffèrent quant à la place des *dum* et des *tak*.

					mufâ 'i lâ tun
					1 2 1 2 2
1.	Masmûdî saghîr/baladî				
	(Egypte, Syrie, Liban...)				
	Dkhûl barwal (Tunisie)	4/4			
2.	Maqsûm				
	(Egypte, Syrie, Liban...)				
	Bashraf (Algérie)	4/4			
3.	Sa'îdî (Haute Egypte)	4/4			
4.	Beddâwî (Liban)	4/4			

- 34 Les traités écrits après le XIII^e siècle reprennent largement les théories et les idées propagées depuis le IX^e siècle. Ainsi la *Majalla fî al-Mûsîqî* de Fath Allah al-Shirwânî (m. 1453), d'origine iranienne, ayant fait ses études à Samarkand et ayant vécu ensuite à Kastamonu en Anatolie, et *Al-Risâla al-fathiyya d'al-Lâdhiqî* (seconde moitié du XV^e siècle) de la ville de Lataquié en Syrie, citent et commentent Fârâbî et Avicenne, tout en adoptant la méthode de notation métrique et circulaire d'al-Urmawî.
- 35 Dans ses notations linéaires des rythmes, al-Shirwânî utilise deux lignes : la première représente la période rythmique par une suite de syllabes (*tantanan...*) et la seconde, au-dessous, est composée de deux signes, la lettre (M) et le petit cercle (o). Le (M), initiale du mot *mutaharrik* (*mû*, battu), est placé sous les syllabes correspondant à un battement fondamental et le petit cercle (o), signe de silence (*sukûn*) dans l'écriture arabe, est placé sous les syllabes qui ne correspondent pas à un battement. C'est la notation de la seconde ligne qui sera portée sur le cercle. Al-Shirwânî n'en utilise qu'un seul, sur lequel il dispose le cycle qu'on lit dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre en partant du haut du cercle. Le début du cycle est indiqué par le mot *awwaluha* (litt. début du cycle) et le nom du rythme est inscrit au milieu du cercle (Fig. 2).

Fig. 2: Notation en cercle du cycle *shâh darb* à 30 temps équivalents à la croche



- 36 Les deux traités d'al-Shirwânî et d'al-Lâdhiqî représentent un chaînon sur le plan de la théorie rythmique et sa notation entre le Moyen Age et le XX^e siècle. Ils exposent les rythmes des « anciens Arabes », déjà présentés par leurs prédécesseurs, et les rythmes connus à leur époque dont certains ont été perpétués par la pratique jusqu'à l'époque

actuelle. Les nouveaux rythmes notés dans ces deux ouvrages sont un témoignage saisissant de la fusion musicale entre les cultures orientales (arabe, iranienne et turque) et de l'apparition des longs cycles comme : le cycle *thaqîl*, arabe, à 48 temps (al-Lâdhiqî 1986 : 245), le *shâh darb*, iranien, à 30 temps (al-Shirwânî 1986 : 184) et le *jhâr darb*, turco-iranien, à 48 temps chez al-Shirwânî (1986 : 179-180) et à 96 temps chez al-Lâdhiqî (1986 : 248-250).

L'école pratique (XVIII^e – XX^e siècle)

- 37 Parmi les documents qui illustrent cette école, le *kunnâsh* (recueil) d'al-Hâyik al-Tatwânî écrit en 1800 est consacré aux onze *nûba*-s de la 'âla, ou musique arabo-andalouse marocaine. Dans l'explication des rythmes de la *nûba* marocaine, al-Hâyik se réfère à la pratique à travers les différentes frappes jouées sur le *târ* (tambour sur cadre circulaire à cymbalettes), instrument de rythme dans cette tradition. Ces frappes sont : *nadf*, jouée au centre de la peau, équivalente au *dum* oriental, *daff*, jouée au bord, équivalente au *tak*, et *sanj* (litt. cymbale), qui est le son des cymbalettes obtenu par un mouvement de rotation de la main qui tient le *târ* ; il est équivalent également à un *tak* sonore ('Abd al-Jalîl 1988 : 212). Le silence est appelé *fâsila* (cloison, espace), terme utilisé dans les traités anciens. Il est à remarquer que, pour l'aspect quantitatif des durées, l'auteur se sert des syllabes métriques comme les théoriciens anciens. Nous prenons à titre d'exemple le rythme *basît*, premier des cinq rythmes qui se succèdent dans la *nûba* marocaine. Pour sa transcription, nous nous référons aux écrits de Abd al-Azîz Abd Al-Jalîl (1988 : 214) et de Mahmoud Guettat (1982 : 97).
- 38 « Le rythme *basît* se compose de six percussions ayant chacune la durée du temps (B) ou du *sabab khaffif* (tan = 2 temps premiers) des métriciens. De ces six frappes, on bat les deux premières *nadfâ* (*dum*), puis deux *sanjâ* (cymbalettes), puis une *nadfâ* (*dum*) et la dernière *fâsila* (silence) »². Ce qui donne en notation actuelle un rythme en 6/4 :



- 39 La transcription de ce rythme donnée par le congrès de Fès en 1969 est presque la même que celle décrite par al-Hâyik : la troisième frappe est doublée et la quatrième est remplacée par un silence. Elle correspond à la phase lente du rythme que l'on nomme *basît muwassâ'* :



- 40 Quelques décennies après l'ouvrage d'al-Hâyik, apparaît l'anthologie de *muwashshahât* (sing. *muwashshah*³) intitulée *Safînat al-mulk* (Le vaisseau royal) de Shihâb al-Dîn (1795-1857). Dans ce recueil, l'auteur cite les dix-sept rythmes exposés déjà par al-Lâdhiqî dans *al-Risâlah al-Fathiyyah* au XV^e siècle. Shihâb al-Dîn procède de la même manière qu'al-Hâyik ; il explique les percussions d'un rythme par le biais du *riqq*, appellation égyptienne du tambour sur cadre à cymbalettes désignant plus spécifiquement la peau fine tendue sur le cadre. Cet instrument servait et sert toujours, comme son homologue marocain, à accompagner les *muwashshahât* et d'autres formes musicales savantes. Shihâb al-Dîn distingue entre deux percussions fondamentales différentes ; *tâ'* ou *tak* frappée sur les cymbalettes et *diyyah* ou *tum*⁴ frappée sur la peau (1856 : 105-106).

- 41 Il donne comme exemple transcrit le rythme *shambar* (cercle ou cycle en persan, Erlanger 1959 : 105-106) sous forme de suite de *tak* et de *tum* sans préciser leurs durées. Pourtant c'est la première information que les théoriciens donnaient avant tout à propos d'un rythme.

taktaktum tum tumtumtak tak taktaktak tum tak tum tak taktaktum

- 42 Ce rythme prend tout son sens lorsqu'on le superpose à la transcription d'al-Khula'i (1904 : 67) et à celle de d'Erlanger (1959 : 106), (Fig. 3). Il est le seul rythme que Shihâb al-Dîn a noté ; les autres rythmes, comme les *maqâms*, sont cités seulement par leurs noms pour préciser l'identité modale et rythmique des *muwashshahât* de son anthologie.

Systèmes de notation rythmique arabes au XX^e siècle

- 43 Différents systèmes de notation rythmique ont été élaborés au début du XX^e siècle par des musiciens arabes dans les pays du Proche-Orient et du Maghreb ; en Syrie, par le shaykh 'Alî al-Darwîsh, le shaykh Muhammad al-Kahhâl et l'imâm Djesba ; en Egypte, par Darwîsh Muhammad et Kâmil al-Khula'i et en Tunisie, par le shaykh Ahmad al-Wâfi. Ces différents systèmes ont été consignés dans le sixième volume de *La musique arabe* de d'Erlanger (1959 : 14-25) consacré au système rythmique.

- 44 Par manque de place, nous avons choisi d'exposer seulement les deux systèmes du shaykh 'Alî al-Darwîsh d'Alep et de Kâmil al-Khula'i du Caire. La notation d'al-Darwîsh est basée sur trois signes principaux ; lorsqu'il s'agit de noter des durées équivalentes à la noire, un cercle (O) représente le temps fort ou *dum*, un trait vertical (I) le temps faible ou *tak* et un point (.) pour le silence. Lorsque les durées sont équivalentes à la croche, le cercle et le trait sont surmontés chacun d'un point (O•, I•) et lorsqu'il s'agit de noter des durées équivalentes à la double croche, ces deux signes sont surmontés chacun de deux points (O••, I••).

- 45 Voici le rythme *qatiquftî* en 8/8 dans la notation du shaykh 'Alî al-Darwîsh (Erlanger, 1959 : 18-19) :



- 46 Muhammad Kâmil al-Khula'i, musicien et compositeur cairote, propose dans son livre *al-Mûsîqî al-sharqî* (Le musicien oriental) un système de notation rythmique basé sur quatre unités de temps inspirées de celles connues dans la notation occidentale :

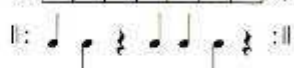
1. *al-wâhida al-kabîra* (la grande unité) est équivalente à la ronde, elle est représentée graphiquement par quatre carrés ou *khânât* (sing. *khâna*) : □□□□
2. *al-wâhida al-mutawassita* (l'unité moyenne) est égale à la blanche et représentée par deux carrés : □□
3. *al-wâhida al-saghîra* (la petite unité) correspond à la noire, elle est représentée par un carré : □
4. *nisf al-wâhida al-saghîra* (demi-petite unité) est égale à une croche et correspond à un demi-carré : ◻

- 47 L'auteur fixe la durée métronomique de ces quatre unités de temps, en attribuant à la grande 25 battements par minute, à la moyenne 50 battements par minute, à la petite 100

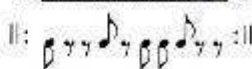
par minute et à la demi-petite 200 battements par minute. Précisons que l'attribution d'une durée fixe aux temps musicaux est en contradiction avec la conception du temps relatif dans la musique arabe, et qu'un rythme peut avoir différents tempi en fonction de chaque morceau musical dans une tradition donnée.

- 48 L'unité de temps principal dans ce système est la *khâna*, un carré ou une case. Dans cette case on inscrit le mot *tum* ou *tak* selon qu'il correspond à un battement fort ou à un battement faible. Lorsque le temps correspond à un silence, on inscrit dans la case une petite croix (+) si sa valeur est d'une petite unité (une noire), et un trait incliné (/) si sa valeur équivaut à une croche. Enfin, une double parenthèse ((marque le début du cycle et deux astérisques (**)) en marquent la fin.

Le rythme *nawakht*, 7/4 ((tak tum + tak tak tum + **



Le rythme *samâ'î thaqîl*, 10/8 ((m / / / m m / / / **



- 49 Les rythmes transcrits par al-Khula'î sont exactement les mêmes que ceux cités par Shihâb al-Dîn dans « Le vaisseau royal » et par al-Lâdhiqî au XV^e siècle.
- 50 Nous présentons ci-dessous (Fig. 3) une quadruple transcription du rythme *shambar* noté par Shihâb al-Dîn sous la forme d'une suite de *dum*-s et de *tak*-s, sans précision des durées ni des temps qui composent le cycle. En seconde position se trouve la transcription du même rythme par al-Khula'î (1904 : 67), en troisième position, son équivalent en notation occidentale, puis en quatrième position, la version de d'Erlanger appelée *shambar halabî* (1959 : 105) relative à la ville d'Alep depositrice de la tradition des *muwashshah*-s. Al-Khula'î transcrit ce rythme en 24 unités moyennes (24/2), tandis que d'Erlanger le transcrit comme l'école d'Alep en 24/4. Al-Khula'î signale que les syriens commencent ce rythme par le *tum* correspondant au troisième temps de sa propre version qui commence par deux *tak*-s, comme celle de Shihâb al-Dîn. La raison de cette différence est la mélodie ou plutôt le compositeur qui choisit le début du chant sur une frappe forte, faible ou à contre-temps. Al-Khula'î cite trois *muwashshah* qui illustrent ces trois cas.

Darb (rythme) shambar :

1. Sh. al-Dîn	tak tak tum tum tum tum tak tak
2. Al-Khula'î, 24/2	((tak + tak + tum + + + tum + tum tum tak + + + tak + tak + **
3. Notation en 24/2	
4. D'Erlanger 24/4	

1. tak tak tum tak tum tak tak tak tum
2. tak + + + tum + + + tak + + + tum + + + tak + + + tak + tum + + + **
3.
4.

Fig. 3.

Transcription et ethnomusicologie

- 51 Les études menées sur la musique arabe au début du siècle par des musicologues occidentaux et plus tard par des ethnomusicologues ont établi la transcription musicale à l'aide de la notation occidentale comme un outil indispensable pour l'analyse et la description de la musique de tradition orale. La transcription est devenue un des thèmes fondamentaux de l'ethnomusicologie, car elle est l'intermédiaire via le chercheur entre la musique étudiée et le destinataire. En d'autres termes, elle est le reflet personnel du transcripateur ou comme le dit Gilbert Rouget : « toute transcription est inévitablement marquée par les présupposés, conscients ou non, du transcripateur ou, ce qui revient au même, par le programme de la machine à transcrire, et qu'en conséquence toute représentation de la musique ainsi obtenue reste à quelque degré interprétative » (Rouget 1981 : 5). S'agissant de notation rythmique, quelques exemples extraits de différentes études vont nous permettre de présenter les objectifs à atteindre par ces transcriptions.
- 52 Les diverses traditions musicales arabes, savante ou populaire, relèvent du domaine de l'oralité. Bien que les musiques savantes soient « partiellement écrites » (Rouget 1981 : 4), comme le montrent les traités musicaux, leur épanouissement et leur transmission s'effectuent oralement, la lecture de toute notation de ces musiques « exigeant une référence constante à la tradition orale » (*Ibid.* 1981 : 4).
- 53 Tandisque la musique savante arabe a fait l'objet d'études théoriques depuis le Moyen Age, les musiques populaires n'ont commencé à éveiller l'intérêt de la recherche qu'avec tout d'abord les voyageurs orientalistes depuis la fin du XVIII^e siècle, parmi lesquels Villoteau, qui fait figure de grande référence dans sa *Description de l'Egypte*, puis, d'une manière plus suivie, avec les travaux musicologiques et ethnomusicologiques au XX^e siècle.
- 54 Dans leurs études sur la musique arabe, Jules Rouanet (*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1922) et Rodolphe d'Erlanger (*La musique arabe*, tome 6, 1959, édité près de vingt ans après sa mort), transcrivent en notation occidentale des mélodies et des rythmes de musique savante et populaire du Proche-Orient et du Maghreb.
- 55 Les rythmes de musique savante, qui étaient notés à l'aide de systèmes personnels élaborés par des musiciens arabes, ont été retranscrits par nos deux auteurs en notation occidentale. Le sixième volume de *La musique arabe* de d'Erlanger reste un document unique sur les rythmes de la musique savante arabe. Une liste de cent onze cycles a été établie avec le concours du shaykh 'Alî al-Darwîsh d'Alep et confirmée par les membres arabes et turcs du Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. La transcription de ces rythmes est enrichie d'une analyse comparative avec la rythmique grecque ancienne et avec d'autres versions, notamment celles de Jules Rouanet et d'Alexandre Chalfoun, musicien libanais, dans sa revue musicale *Rawdat al-balâbil* (Le jardin des rossignols).
- 56 En ce qui concerne Jules Rouanet, il ne limite pas ses recherches à la musique savante seulement, mais il les étend aussi aux musiques populaires en se basant sur l'observation de la technique de jeu de certains instruments, comme le *tebeul* (tambour cylindrique à deux peaux), la *ghaïta* (hautbois) et les *qeraqeb* (crotales métalliques). Pour noter un exemple de *ghaïta* et de *tebeul* de Kabylie, intitulé « Air de route » et joué par « la nouba du 1^{er} tirailleur » (1922 : 2933-2934), il utilise trois portées ; sur la première, en partant

du haut, il transcrit en clef de sol la mélodie de la *ghaïta* et sur les deux autres, en clef de fa, il transcrit les frappes du *tebeul*. La portée du milieu est réservée à deux sortes de frappes sourdes, l'une plus grave que l'autre, jouées par une grosse baguette courbée sur la peau de dessus du tambour. Et la troisième portée est réservée aux coups exécutés par une baguette fine sur l'autre peau de l'instrument. La transcription montre que la mélodie de la *ghaïta* est ornée de quelques petites notes d'appoggiature et de variations rythmiques ; quant au rythme, il est immuable et ne comporte aucune sorte de variation, tandis que les signes d'accentuation et de nuance paraissent trop systématiques.

- 57 En ce qui concerne les *qaraqeb*, Rouanet en présente trois types rythmiques provenant de Gourara dans le Sud algérien. Cette fois-ci, il utilise deux lignes horizontales : celle de dessus pour la main gauche et celle de dessous pour la main droite (1922 : 2935-2936).

Fig. 4: «Air de route» de Kabylie

Air de route.

GHAIÏTA

TEBEUL
Baguette de
dessus

TEBEUL
Baguette de
dessous

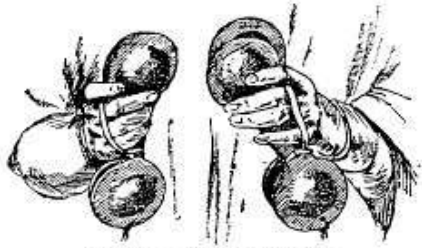
Fig. 5: Rythmes de *qaraqeb*


Fig. 502. — *Qaraqeb* du Soudan.

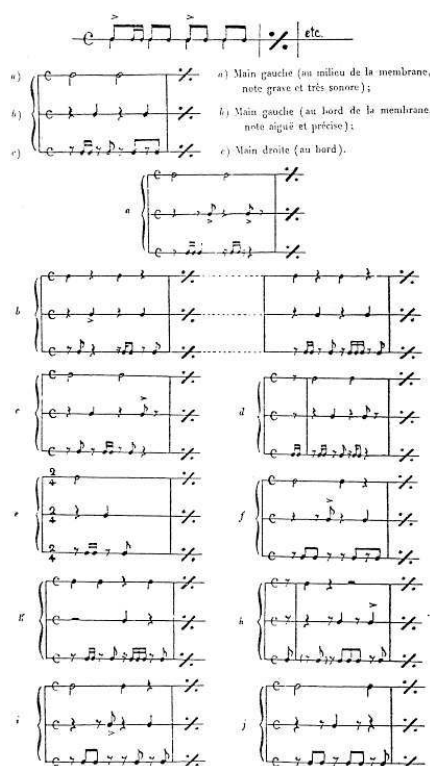
Mode oriental. Main Gauche *f* Main Droite *mf*

Mode septentrional. Main Gauche *f* Main Droite *mf*

Mode occidental. Main Gauche *f* Main Droite *mf*

The figure shows three musical staves, each with two lines. The top line of each staff is for the left hand (Main Gauche) and the bottom line is for the right hand (Main Droite). The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, with dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The staves are labeled 'Mode oriental', 'Mode septentrional', and 'Mode occidental'.

- 58 Toujours dans le domaine de la musique populaire, Hans Hickmann nous a laissé une étude sur la *darbûka* égyptienne avec quelques transcriptions rythmiques fort intéressantes. C'est la première fois qu'une monographie est consacrée à un instrument en particulier ; les dessins relatifs à la technique de jeu et à la notation rythmique viennent compléter les informations d'ordre archéologique, historique, linguistique, iconographique et organologique. Pour mettre en valeur la technique de la *darbûka*, Hickmann reproduit quelques dessins présentant différents types de frappe. Quant aux transcriptions rythmiques dans cette étude, elles ne se limitent pas à la structure de base, comme c'est souvent le cas, mais elles donnent une idée de la manière dont on varie un rythme. L'auteur note un rythme avec onze variations, il utilise trois lignes, de haut en bas, a, b et c. Sur la ligne (a) il inscrit le son « grave et très sonore », *dum*, joué par la main gauche (son informateur devait être gaucher) au milieu de la membrane. sur la ligne (b) il inscrit le son aigu, *tak*, joué par la même main au bord de la membrane et sur la ligne (c) il note l'autre (*tak*) joué par l'autre main au bord de la membrane également (Hickmann 1952 : 240-245).

Fig. 6: Rythme et ses variations sur la *darbûka*

Technique de jeu, ornementation, variation et improvisation

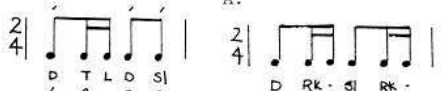
- 59 Des travaux récents méritent d'être signalés car ils s'inscrivent dans l'évolution de la notation rythmique et apportent des nouvelles idées à la problématique de transcription des rythmes arabes et de traditions similaires. Ces travaux prennent comme base de notation la technique de jeu d'un instrument. Il s'agit de la méthode de *riqq* de Mary Ellen Donald, *Arabic Tambourine* (1985), de la méthode et de la thèse *La darbûka* de Philippe Vigreux (1985, 1997) et de notre transcription des rythmes des timbales yéménites dans le cadre d'une thèse, *La musique tribale sur les hauts-plateaux yéménites* (Yammine 1995).
- 60 Dans sa méthode *Arabic Tambourine*, Donald développe un langage onomatopéique complémentaire aux deux frappes fondamentales, *dum* et *tak*, nécessaires pour noter un rythme de base, mais pas pour transcrire toutes les variations de timbre qu'on peut obtenir sur un instrument comme le *riqq*. Compte tenu de la variété sonore de cet instrument, l'auteur propose une série d'onomatopées à l'aide de termes américains symbolisés par leurs initiales, en voici quelques exemples.
- 61 Le terme « *slap* » symbolisé par (Sl) représente la frappe claquée obtenue en plaquant les doigts sur la peau du *riqq*. « *Hit* » symbolisé par (H) signifie : faire sonner les symbalettes en frappant sur le cadre d'un coup sec. « *Rocking* » symbolisé par (Rk) concerne la manière de balancer le *riqq* pour obtenir le trémolo des cymbalettes. (Sh) est l'abréviation de « *shake* » et représente une autre manière de faire sonner les cymbalettes en secouant l'instrument. En ce qui concerne les doigtés, (D) représente le *dum* joué par l'index droit, (T) le *tak* joué par l'annulaire droite, (L) le *tak* joué par l'annulaire gauche, (M) le *tak* joué par le majeur droit et (m) le *tak* joué par le majeur gauche. L'abréviation (Fr) de « *finger*

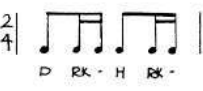
roll » désigne un roulement de trois doigts, annulaire, majeur et index de la main droite et (Fl) de « *flip* » indique les triolets de doubles croches joués avec les annulaires des deux mains.

- 62 La notation est réalisée sur une seule ligne où toutes les hampes des notes sont tournées vers le haut pour pouvoir inscrire les symboles au-dessous de la ligne. L'auteur inscrit sous chaque note l'abréviation symbolisant le son qui doit être produit et le doigt qui le joue. Ce langage est complété par des photos représentant les différentes positions de jeu et un enregistrement sonore sur cassettes de toute la méthode.
- 63 Philippe Vigreux présente deux types de transcription rythmique pour la *darbûka* : le premier dans un but pédagogique et le second à des fins d'analyse. Les signes et les symboles qu'il utilise dans sa méthode pour illustrer la technique de jeu privilégient l'aspect visuel comme intermédiaire pour accéder à une représentation mentale du son et le reproduire par la suite avec la main. Bien entendu, ces signes sont complétés par des explications, des photos et des images illustrant les différentes positions de jeu sur la peau de la *darbûka*. Chaque frappe est symbolisée par un signe abstrait à l'instar des méthodes de batterie et des instruments de percussions occidentaux. Faite sur une seule ligne, la notation est surmontée par des signes représentant à la fois le son et la main qui doit le jouer, et des chiffres lorsqu'il s'agit d'effectuer des roulements ou des blocages avec les doigts des deux mains. La transcription rythmique de cette méthode est conçue pour enseigner la technique de jeu tout en permettant d'analyser le langage d'ornementation de la *darbûka*. N'étant pas accompagné d'exemples sonores pour guider l'élève, l'apprentissage à partir de cette méthode doit être complété par un travail avec un spécialiste de cet instrument.

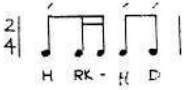
Exemples sur les rythmes *Ayyûb* (2/4), *baladî/baqsûm* (4/4), *karatshi* (2/4) et *masmûdî* (8/4) (Donald 1985: 36, 50)

Ayyûb


A. 

B. 


Karatshi

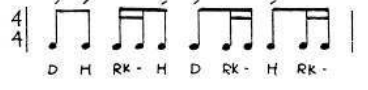


Baladî or Maqsum




Maqsum

A. 

B. 

Masmûdî



Explication des symboles utilisés dans la transcription ci-dessous

● = *Dum* (main droite)
 ○ = *Tak* de la main gauche
 ○ = *Tak* de la main droite
 ⊖ = Claquement de la main droite
 [5] ○ = Blocage du pouce lié à ses battements d'accompagnement.
 9 = *Nuqfa* ou chiquenaude réalisée avec le revers de l'index droit.
 1 2 3 4
 ● ● ● ● = Roulement à quatre doigts de la main gauche.
 > = Signe d'accentuation
 () = Les parenthèses encadrant un ou plusieurs signes de frappe indiquent que cette frappe est atténuée.
 [B. C.] = Battement continu.

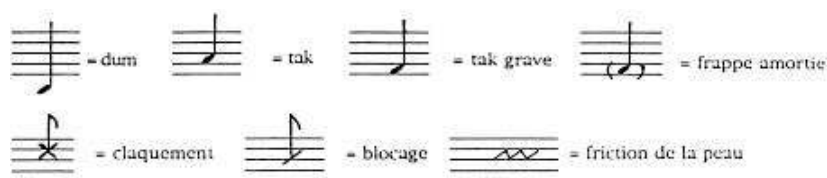
Exemple sur le rythme *barouel* ou *malfouf* (2/4) précédé par sa base (Vigreux 1985: 149)

Base : 2/4

Ornementation et doigté :

Doigté pour la *darbouka* : = 104 3 112

- 64 La transcription de différents soli de *darbûka* présentés dans la thèse du même auteur (Vigreux 1997 : 464-473) servent l'analyse afin de mettre en évidence des substrats ou acquis culturels externes ou internes dans les improvisations de percussionnistes égyptiens et tunisiens. Contrairement au système de notation utilisé dans sa méthode, Vigreux utilise ici une portée à cinq lignes et sept notes distribuées sur les lignes ou dans les interlignes. Ces notes indiquent les différentes frappes permettant la transcription des improvisations égyptienne et tunisienne de la *darbûka*. La notation permet au lecteur habitué aux analyses musicales sur partition de saisir rapidement le propos de l'auteur.



Partition 1 : 'Ayyūb (Khamis Hankesh)

Transcription des timbales yéménites dans l'accompagnement rythmique de la danse bar'a

- 65 Dans notre analyse des rythmes de la danse yéménite *bar'a*, nous avons décidé de noter l'accompagnement rythmique intégral de cette danse qui dure 10'41" afin d'étudier et la structure formelle et le langage de variation rythmique (Yammine 1995 : 358-381). La *bar'a* est une danse tribale composée de trois parties ayant chacune sa pulsation, son tempo, sa cellule de base ainsi que ses figures et variations rythmiques. Purement rythmique, l'accompagnement est assuré par deux timbales, une grave, *marfa'*, et une aiguë, *tâsa*. Le *marfa'* joue pour chaque partie une période courte et simple en boucle, rarement variée ; elle est le repère de base à la fois pour les danseurs et pour le joueur de la *tâsa*. Ce dernier, tout en écoutant la formule de base et suivant les pas des danseurs, élabore son jeu que l'on peut décrire comme une série de variations improvisées sur la formule du *marfa'* et une illustration de la chorégraphie.
- 66 Pour décrire la structure rythmique de cette danse et le langage de variations rythmiques de la *tâsa*, une analyse détaillée était nécessaire à partir de la transcription intégrale du jeu des deux timbales.

La première partie se divise en deux sous-parties IA et IB. Cette subdivision est due au ralentissement du tempo de la danse, qui va étirer les durées de la formule de base sans changer leur rapports, et entraîner un changement dans la subdivision du temps et dans l'élaboration des figures rythmiques de la *tâsa*. Le rythme de base est une cellule ternaire composée d'une unité longue et d'une autre brève qui sont dans un rapport 2 :1.

Cellule de base de la sous-partie IA :



Cellule de base de la sous-partie IB et sa variante :



La période de base de la partie II



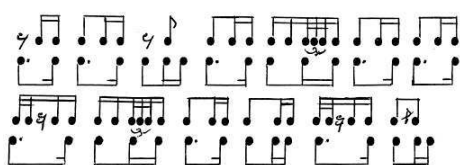
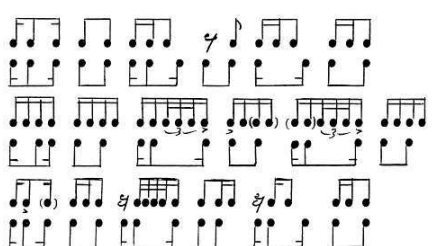
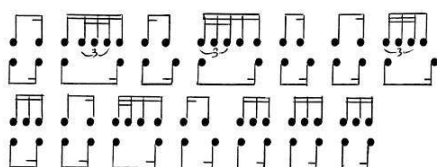
est composée de deux cellules à division binaire :

La période de base de la partie III est une cellule à deux unités ; une longue et une brève ; mais, à la différence de la cellule de la partie I (IA, IB), la longue et la brève de la partie III sont dans un rapport 3 :1. Cette différence entraîne une subdivision binaire du temps par le joueur de *tâsa*, tandis que dans la partie I (IA, IB), la subdivision du temps est ternaire.

Cellule de base de la partie III et sa variante :



- 67 Les cellules de base du *marfa'* tiennent par rapport aux variations de la *tâsa* le même rôle qu'un rythme de base par rapport à une mélodie vocale ou instrumentale. Le jeu de la *tâsa* est une sorte de mélodie rythmique qui se développe à travers un nombre de figures et de leurs combinaisons tout en tenant compte des pas des danseurs et de l'évolution des figures chorégraphiques.
- 68 Par manque de place, nous ne présentons ci-contre que quatre courts exemples caractéristiques des variations rythmiques dans les quatre parties de la *bar'a*. La notation est réalisée sur deux lignes ; sur la ligne inférieure nous avons transcrit la période du *marfa'* et sur la ligne supérieure les variations rythmiques de la *tâsa*.



Conclusion

- 69 Ce qui est à retenir de ces différents types de notation rythmique, ce sont les idées que chaque notation reflète ou véhicule, quelle que soit l'époque ou la culture.

- 70 La plupart des notations anciennes illustraient une volonté de théorisation de la musique favorisée par les contacts avec les civilisations grecque, persane et indienne.
- 71 La notation d'al-Fârâbî privilégie la conception arithmétique du rythme chère à la théorie d'Aristoxène que notre philosophe connaissait bien. La correspondance entre la métrique poétique et la rythmique musicale illustrée dans la notation d'Avicenne renferme également cet aspect quantitatif du rythme.
- 72 En regardant l'évolution de la notation rythmique, nous constatons qu'elle a été élaborée progressivement sur plusieurs siècles. Chaque théoricien venait compléter ce que son prédécesseur avait commencé. Cette notation a atteint ses limites avec l'invention de la notation en cercle par al-Urmawî, qui a été reprise dans les traités postérieurs jusqu'au XV^e siècle.
- 73 A partir du XIX^e siècle, la notation sert différents objectifs. Les systèmes de notation élaborés par des musiciens arabes, transposés en notation occidentale, ont révélé les répertoires rythmiques de musique savante qui n'ont été connus jusque là que par les spécialistes, les maîtres et leurs disciples.
- 74 Quant aux notations des musicologues et des ethnomusicologues, elles ont permis d'illustrer différentes études descriptives et analytiques des répertoires savants ou populaires, comme chez d'Erlanger et Rouanet, de technique de jeu et des langages de variation et d'improvisation rythmiques comme ceux du *riqq* proche-oriental, de la *darbûka* égyptienne et tunisienne ou des timbales yéménites.
- 75 Avec l'intérêt grandissant en Occident pour les musiques traditionnelles et particulièrement la musique arabe, la notation musicale découvre un nouveau domaine qui est l'apprentissage de la technique de jeu d'un instrument à l'aide d'une méthode écrite.

BIBLIOGRAPHIE

- 'ABD AL-JALIL 'Abd al-'Azîz, 1988, *al-Mûsîqâ al-andalusiyya al-maghribiyya (La musique andalouse marocaine)*. Koweït: 'Alam al-ma'rifa.
- DONALD Mary Ellen, 1985, *Arabic Tambourine, a comprehensive course in techniques and rhythms for the Tambourine, tar, and mazhar*. San Francisco : Mary Ellen Books.
- ERLANGER Rodolphe d' 1930-1959 *La musique arabe*, 6 tomes, Paris : Paul Geuthner,
- t. I, 1930, trad. de *Kitâb al-mûsîqî al-kabîr (Le grand livre de la musique)*, livres I et II, de Abû Nasr Muhammad al-Fârâbî (872-950).
 - t. II, 1935, trad. de *Kitâbu l-Shifâ' (Le remède)*, chap. XII, Avicenne (980-1037).
 - t. III, 1938, trad. de al-Risâla al-sharafiyya (Epître à Sharafu-d-Dîn) et de Kitâb al-Adwâr (Livre des cycles musicaux) de Safyy al-Dîn al-Urmawî (m. en 1293/4).
 - t. VI, 1959, *Essai de codification des règles de la musique arabe moderne, le système rythmique, les diverses formes de composition artistique*.

- AL-FARABI Abû al-Nasr (872-950), 1967, *Kitâb al-mûsîqî al-kabîr (Le grand livre de la musique)*, éd. Ghattâs'Abd al-Malik Khashaba. Le Caire : Dâr al-kâtib al-'arabî.
- GUETTAT Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*. Paris : Sindbad.
- 1982 Nadhariyyat al-'iqâ' 'ind al-'arab (La théorie du rythme chez les Arabes), in *Al-Hayât al-thaqâfiyya*, 7^e année, n° 22-23. Tunis : 90-107.
- HICKMANN Hans, 1952, « La daraboukkah », in *Bulletin de l'institut d'Egypte*, t. XXXIII. Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale : 229-245.
- IBN ZAYLA Abû Mansûr (m. en 1044), 1964, *Al-Kafî fî al-Mûsîqî (Ce qu'il suffit de connaître sur la musique)*, éd. par Zakariya Yûsuf. Le Caire : Dâr al-Qalam.
- AL-KHULÂ'I Muhammad Kâmil, 1904, *Kitâb al-mûsîqî al-sharqî (Livre de la musique orientale)*. Le Caire : Matba'at al-taqaddum.
- AL-LADHIQI Muhammad ibn 'Abd al-Hamîd (fin X^e siècle), 1986, *Al-Risâla al-fathiyya (Epître al-Fathiyya)*, éd. Par Hâshim Muhammad al-Rajab. Koweït : al-majlis al-watanî li-l-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-'âdâb, qism al-turâth al-'âlamî.
- AL-MALLAH Issâm, 1992, « Rythmes arabes, entre notation et pratique », in *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932, Actes du colloque sur les documents du premier Congrès sur la musique arabe*, Le Caire, 1932, tenu au Caire du 25 au 28 mai 1989, sous la responsabilité scientifique de Schéhérazade Qassim Hassan. Le Caire : CEDEJ : 163-179.
- POCHE Christian, 1995, *La musique arabo-andalouse*. Paris : Cité de la musique / Arles : Actes Sud.
- ROUANET Jules, 1922a « La musique arabe », in Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, t. V. Paris : Delagrave : 2676-2812.
- ROUANET Jules, 1922b, « La musique arabe dans le Maghreb », in Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, t. V. Paris : Delagrave : 2813-2939.
- ROUGET Gilbert, 1981, « Ethnomusicologie et représentations de la musique », in *Le Courrier du CNRS*, hors série n° 42 : 4-5.
- SAUVANET Pierre, 1989, *Pour une morphologie du rythme, avec une étude détaillée d'une notation rythmique originale (Safî al-Dîn, Baghdad, XIII^e siècle)*, mémoire de D.E.A. d'histoire et philosophie des sciences, Université de Paris-I (Panthéon Sorbonne).
- SHIHAB AL-DIN Muhammad, 1856, *Safînat al-mulk wa nafîsat al-fulk (La vaisseau royal et le joyau du navire)*. Le Caire: al-Matba'a al-Hajariyya.
- AL-SHIRWANI Fath Allâh (m. en 1453), 1986, *Codex on Music (Majalla Fî'l-mûsîqî)*, ed. by Fuat Sezgin, Series C, Facsimile Editions, vol. 26. Frankfurt: Publications of Institute for the History of Arabic-Islamic Science.
- SHURA Nabîl, 1984, « Al-mûsîqâ fî safînat Shihâb » (La musique dans le vaisseau de Shihâb), in *Funûn*, n° 2. Tunis : 67-73.
- 'ULULU Mustapha, 1986, « Al-madâris al-'iqâ'iyya al-'arabiyya min khilâl al-masâdir » (Les écoles rythmiques arabes à travers les documents écrits), in *Funûn*, n° 6. Tunis : 30-36.
- AL-URMAWI Safyy al-Dîn (m. en 1293/4), 1980, *Kitab al-Adwâr (Livre des cycles musicaux)*, éd. par Hâshim Muhammad al-Rajab. Bagdad : Dâr al-Rashîd.
- ROUANET Jules, 1982, *Al-Risâla al-Sharafiyya (Epître à Sharaf al-Dîn)*, éd. Par Hâshim Muhammad al-Rajab. Bagdad: Dâr al-Rashîd.

ROUANET Jules, 1984, *Book on the Cyclic Forms of Musical Modes (Kitâb al-Adwâr) and Treatise Dedicated to Sharaf al-Dîn on Proportions in Musical Composition (Al-Risâla al-Sharafiya)*, Ed. by Fuat Sezgin, Series C, Facsimile Editions, vol. 6. Frankfurt: Publications of Institute for the History of Arabic-Islamic Science.

VIGREUX Philippe, 1985, *La derbouka, technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*. Aix-en-Provence : EDISUD.

VIGREUX Philippe, 1997, *La darbûka, histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion*, thèse de doctorat, 2 t. Université de Paris X-Nanterre.

WEIL Gotthold, 1975, « 'Arûd », in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Edition, Tome I. Paris : 688-698.

YAMMINE Habib, 1983, *Les rythmes chez al-Fârâbî*, mémoire de maîtrise, Université de Paris VIII-Saint-Denis, Département de musique.

YAMMINE Habib, 1995, *Les Hommes des tribus et leur musique (Hauts-plateaux yéménites, vallée d'al-Ahjur)*, Thèse de doctorat, 2 vol. Université de Paris X-Nanterre.

NOTES

1. En reproduisant ces cycles, d'Erlanger les fait partir du point correspondant à « moins le quart » en suivant le sens des aiguilles d'une montre pour être conforme à l'écriture de la langue française, de gauche à droite (Erlanger 1938: 159-178).
2. La traduction de cette citation est de nous.
3. D'origine andalouse, le *muwashshah* a une construction poétique plus libre sur le plan du mètre et de la rime que la *qasîda*, d'où son nom qui veut dire brodé. Musicalement, c'est un chant de forme ABA mesuré la plupart du temps sur des rythmes boiteux ou composés. C'est l'une des formes principales du répertoire savant oriental. En Afrique du nord, et chez les confréries religieuses, il est nommé *tawshîh*, de la même racine.
4. Au XVIII^e, XIX^e et début du XX^e siècle le *dum* était prononcé *tum*

RÉSUMÉS

Même si les rythmes arabes appartiennent à un ensemble de traditions musicales transmises oralement, les théoriciens et musicologues arabo-musulmans ont toujours cherché depuis le Moyen Âge à illustrer leur théorie du rythme par une notation. Cet article essaie de tracer une petite histoire illustrée des différents types de notation rythmique utilisés dans un certain nombre de traités musicaux du IX^e jusqu'au XX^e siècle. Les notations anciennes étaient limitées aux travaux théoriques, à des usages personnels ou à des cercles privés ; la notation occidentale prend le relais pour se généraliser à tous les domaines de la musique : description, analyse, interprétation et transmission.

AUTEUR

HABIB YAMMINE

Habib Yammine, percussionniste et ethnomusicologue, est né au Liban en 1956. Après des études musicales de violon au conservatoire de Beyrouth et l'obtention du baccalauréat, il vient en France en 1977 pour suivre des études en musicologie à l'Université de Rouen où il obtient sa licence en 1980. Il commence en 1981 des recherches sur les rythmes arabes qui aboutissent à la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur « les rythmes chez al-Fârâbî » (X^eme siècle) à l'Université de Paris VIII en 1983. Parallèlement à la pratique et à l'enseignement de la percussion arabe (*riqq*, *daff* et *darbûka*) dans différents centres et écoles de musiques, il étudie l'ethnomusicologie à l'Université de Paris X où il soutient en 1996 sa thèse de doctorat sur la musique tribale des Hauts-plateaux yéménites, après deux séjours au nord Yémen en 1985 et en 1990. Depuis 1995 il est chargé de cours d'ethnomusicologie du monde arabe à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. En 1991, il fonde avec la chanteuse soliste Aïcha Redouane l'ensemble al-Adwâr spécialisé dans la musique savante du Proche-Orient (Égypte, Syrie, Liban). Il prépare actuellement une recherche sur l'organologie et la pratique du *riqq* (tambour sur cadre à cymbalettes) au Proche-Orient.